

**Вокальная трансляция как жанровая  
разновидность романтического перевода  
(на материале переводов  
И. И. Козлова с английского)**

Осмысление творчества поэта-переводчика И. И. Козлова, без которого невозможно в полной мере представить себе литературный процесс начала XIX столетия, поставило ряд вопросов, и в том числе вопрос о жанровом своеобразии как его оригинального творчества, так и переводов, которые оказались лабораторией будущего расцвета русской классической лирики. Хорошо известно, что задачи создания новой русской литературы во многом решались за счет создания переводов, переложений, адаптаций иноязычных произведений. Метод перевода, свойственный Козлову и переводческой школе В. А. Жуковского, учеником которого Козлов являлся, определяется как «мифологический», адаптивный. То есть переводя с иностранных языков, поэты-переводчики решали задачу не ознакомления читателя с произведениями зарубежных авторов, а нацеливались, прежде всего, на органичное усвоение иноязычного произведения русской литературой.

Жанровые номинации оригинальных произведений И. И. Козлова находятся в общем поле жанровой системы русского романтизма (песня, элегия, баллада, поэма) – жанровое разнообразие его творчества довольно хорошо изучено. А вот номинация перевода иноязычного произведения предполагает как минимум двойственность трактовки. С одной стороны, оригинальное произведение само по себе написано в каком-либо жанре, и исследователю важно, идентичен ли жанр перевода жанру оригинала (подробнее о жанровой теории перевода М. А. Новиковой, Л. А. Елович, М. Ю. Лукиновой, Т. Н. Любченко и др. см.: [1]).

С другой стороны, жанровые номинации и подзаголовки переводов И. И. Козлова далеки от единообразия: «Прости. Элегия лорда Байрона», или «Из Байрона», «Из Мура». Возникает вопрос, как трактовать такие номинации, тем более что большинство переводов Козлова – трансляции

отрывков из лироэпики, по определению не имеющие своих собственных оригинальных номинаций и жанра.

Осознанность отношения И. И. Козлова к переводу как особому виду эстетической деятельности подтверждается фактом наличия в его переводном наследии не только переводов как таковых, но и вольных переводов, подражаний, переложений как *особых жанров адаптации* поэтических произведений на другой язык.

Фронтальный просмотр английских переводов Козлова выявил следующие варианты авторских номинаций текстов: указание на источник в подзаголовке и названии; оригинальный текст с номинацией, позволяющей соотнести его с поэтической системой английского поэта; перевод без указания на источник; текст со ссылкой на оригинальный английский источник, которого не существует (мистификация Козлова, «метатекстовый перевод» [2]).

Наиболее ярко проблема разноуровневого восприятия иноязычного материала творческим сознанием поэта-переводчика и осознания им разноречивости адаптации чужого поэтического слова проявилась при сопоставительном анализе фрагментарных переводов. Пристрастие Козлова к переводному отрывку имело своим результатом перераспределение избранного для перевода материала в несколько масштабных взаимопересекающихся авторских несобранных жанрово-стилевых и идейно-тематических циклов. Самый яркий пример в этом отношении – переводы шести отрывков из поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда», которая представлена в переводах Козлова более «полно», чем все остальные переведенные им крупные формы (не считая, конечно, «Абидосской невесты», переведенной полностью). При попытке сгруппировать по-разному кодифицированные автором фрагменты поэм привлек внимание тот факт, что практически все вышеупомянутые шесть отрывков из поэмы Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» попали в разные группы. Такой набор текстов для перевода представляется репрезентативным в плане того, как в творческом сознании переводчика иноязычная основа давала возможность разноуровневого восприятия отдельных элементов текста. Следствием этого явилась разная степень усвоения иноязычного материала – *от попытки передачи оригинала с целью познакомить читателя с настоящим автором до полного присвоения* текстового материала, послужившего основой для создания стихотворения, функционирующего в сознании переводчика как его собственное.

В этой статье речь пойдет об особенной группе переводов, которая выделена по принципу точного авторского указания на оригинальный

источник, а также на стремление к верной передаче иноязычного материала. Особенностью этой группы трансляций является необычный характер переводческого выбора: яркая тенденция к вычленению из текстов поэм вставных конструкций, представляющих собой готовые образцы малых жанров, маркированных в тексте лиро-эпического повествования прямыми указаниями на музыкальное воспроизведение. Это в буквальном смысле *«Коллекция песен и романсов И. И. Козлова»*, включающая множество наименований.

Вслед за академиком М. П. Алексеевым, обратившим внимание на необходимость рассматривать отдельно от просто стихотворного перевода трансляции текстов, в которых ритмико-интонационная структура приспособлена к музыкальной мелодии и неотделима от нее, в которых подразумевается достижение полной слитности с музыкальным оформлением [3], необходимость выделения такого способа перевода в особый жанр поддерживает А. Н. Гиривенко [4]. Особенностью таких переводов видится способность мелодической основы удерживать в памяти этот текст и при трансляции его на другой язык способствовать его адекватному образно-лексическому, ритмо-метрическому, синтаксическому, фонетико-интонационному воспроизведению, хотя некоторые свойства поэтики при этом могут быть принесены в жертву достижению более высокого уровня певческих качеств.

Неудивительно то, что большинство переведенных Козловым текстов представляют собой образцы *вокального перевода*. Лишенному способности видеть графические очертания иноязычных текстов, Козлову, конечно, было легче удерживать в памяти тексты с песенной основой; закрепляясь в сознании русского поэта в единстве своей музыкальной основы, концентрированного лиризма и яркой образности, они, собственно, и составили базу одного из авторских жанрово-стилевых циклов.

В группу вокальных трансляций отрывков из поэм входят следующие: «Добрая ночь» (в первом авторском варианте – «Good night. Добрая ночь. Из Байрона»); «Стансы. Из *“Морского разбойника”* лорда Байрона», «Романс Десдемоны», «Романс. Из поэмы Лалла Рук», а также ряд переводов малых лирических жанров.

Песня, введенная в романтическую жанровую систему Жуковским, занимает в ней особое место, являясь «формой непосредственного выражения лиризма» [5]. Козлов очень органично воспринял эту форму и неоднократно обращался к ней как в оригинальном творчестве, так и для облачения в нее переводных произведений. В переводах Козлова мы имеем дело не просто с реализацией его переводческих принципов,

но и с влиянием жанровой структуры на трансформацию содержания и образной системы отрывков. Например, отрывок «Добрая ночь» и в оригинальном тексте является вставной песней, «текстом в тексте», но в звучании Козлова приобретает резко характерные черты песни как жанра русского романтизма – это романтическое томление, тоска, смятение души, которых мы не находим у Байрона.

Весь арсенал средств, направленных на «приукрашивание» текста – введение эпитетов и целых отрывков, отсутствующих у Байрона, замену прилагательных и глаголов, обозначающих эмоциональное состояние на более сильные – имеет целью создание именно дополнительных эмоциональных смыслов и переводит текст в тональность томительной тоски. Нагнетая эмоциональное напряжение, переводчик превращает «волны» («*waves*») в «угрюмые волны» и по всему тексту заменяет английский глагол «*sigh*» («вздыхать») на «плакать» и множество его синонимов и слов со сходной семантикой (от «тосковать» до «терзаться»). Совокупность приемов поэтики и отвлечение отрывка от оригинального текста делает произведение Козлова, скорее, замечательным образцом русской романтической лирики, стилизованной под народную песню, чем переводом из Байрона, несмотря на довольно высокую степень соотносимости объективного содержания отрывков.

Подобным образом Козлов вынимает и другую песню из ткани лиро-эпического повествования – песню главной героини поэмы «Корсар» – Медоры, 2–5 строфы из 14 главы («Стансы. Из *«Морского разбойника» лорда Байрона»*). Довольно близко воспроизводя оригинальную смыслообразующую структуру байроновского текста, Козлов все же наполняет перевод приметам как своего поэтического стиля, так и общеромантическими готовыми формулами: «сердце *томное*», «не тмит ее *тоска*, во мраке *унывая*», «*милый* прах». Также изменения коснулись оригинального ритмико-интонационного устройства: вместо пятистопного ямба со сплошными мужскими рифмами Козлов использует шестистопный ямб, за счет чего перевод несколько «растягивается», но становится не тяжеловесным, а гораздо более распевным. Особенно подчеркивают эту плавность и распевность трехсложные слова на конце каждого стиха – «безмолвью», «любовью», «гробовая», «унывая», «мольбою», «слезою», что, безусловно, добавляет переводу черты сходства с песенным жанром. Таким образом, произведение сохраняет свою основную жанрово-эстетическую функцию – особый песенный мелодизм, способность восприниматься как текст с первичностью мелодической основы по отношению к стихам. Не являясь полным семантическим эквивалентом оригинала,

текст воспроизводит адекватную эстетическую функцию, привлекая эстетические возможности конструкта русской жанровой системы.

«Романс Десдемоны» («Песня Десдемоны») – фрагмент третьего действия шекспировского «Отелло», еще один замечательный образец песенной лирики в русской поэзии XIX века. В. Г. Белинский приводит этот отрывок в качестве примера лирического произведения, отличающегося такой музыкальностью текста, что в нем практически отсутствуют границы, отделяющие поэзию от музыки [6]. Но если Белинский рассматривает пласт оригинальной поэзии, то нам важно не забывать, что «Романс Десдемоны» – блистательный *перевод*, и для него как вторичной по отношению к оригиналу структуры применимы несколько другие критерии. «Вокальный перевод» – современный термин для такого типа перевода, когда в основе транслируемого текста лежит мелодизм, который из качества текста, его характерной черты становится его основной функцией. «Этот стих “О ива, ты ива, зеленая ива”, не выражающий никакого определенного *смысла*, заключает в себе глубокую *мысль*, отрешившуюся от слова, бессильного выразить ее и превратившуюся в звук музыкальный...» [Там же].

Сохранив размер и образно-мотивную структуру оригинала, Козлов все же вносит в текст концептуальное изменение, используя при этом простой прием отсечения окружающего контекста. В оригинале песня продолжается развитием сюжета: приходом любимого, совесть которого нечиста, он не верен ей и не требует верности от нее. Такое окончание песни, безусловно, разрушило бы тот замкнутый песенный мир бессильной грусти, в котором звуки повторяющегося припева затуманивают, отодвигают смысл и создают, как звуки музыки, *чистую эмоцию, универсальное настроение*. Все основные приращения в русском тексте связаны с созданием этого всеобъемлющего состояния безысходной грусти посредством специфического лексического наполнения, необходимого как заместительный прием при отсутствии необходимой ассоциации: «*крушима тоской*», «*И стон ее жалкий*», «*Горючие слезы катились ручьями*», «*И дикие камни смягчались слезами*» и др. Таким образом, семантическая амплификация в переводе призвана создать адекватный стилистический эффект; такого рода заместительный прием вполне оправдан эстетическими целями перевода.

Стоит в этом ряду упомянуть и хорошо известный «Романс» из первой вставной поэмы в «Лалла Рук» Т. Мура.

Во всех случаях фрагментарного *вокального* перевода отрывок, вычлененный Козловым из поэмы, оказывается по отношению к целому тексту не просто инородным вкраплением, но зеркальной конструкцией,

замкнутой семиотической структурой, потенциальным центром упорядочения, гармонии по отношению к внешнему, неупорядоченному. Такая дихотомическая двойственность в высшей степени свойственна эстетике романтического текста с его поисками ускользающего идеала, с множественностью вариантов трактовки наполняющих эту дихотомию универсалий: «здесь – там», «прошлое – настоящее», «свой текст – чужой текст», «лиризм, мелодизм – эпичность». Таким образом, эти вставные конструкции оказываются функционирующими как центр, средоточие концентрированного лиризма всей лиро-эпической структуры и мелодизма как олицетворения самого понятия выразительности. Поэтому выразительность здесь может (и должна) доминировать над всеми остальными свойствами стихотворного текста, что в полной мере мы видим и в переводах таких отрывков на русский язык.

Употребив термин «*вокальный перевод*» применительно к жанру этой группы трансляций, мы должны оговориться, что существование мелодий у проанализированных выше переводов *мистифицировано*, так как это отрывки из поэм. Поэтому вместо внимания к *форме* в каждом таком переводном произведении сохраняется, а во многих случаях даже многократно усиливается основная *жанрово-эстетическая функция* – особый песенный мелодизм, эмфатическая выразительность, способность восприниматься как текст с первичной мелодической основой. Не будучи полными семантическими эквивалентами оригиналов, не являясь эквивалентными и эквиритмичными (что является одним из основных требований к вокальному переводу в современном переводоведении), такие тексты воспроизводят адекватную эстетическую функцию, привлекая эстетические возможности конструкторов русской жанровой системы.

Принцип вокального перевода оказался универсальным как для трансляций отрывков, так и для переводов малых лирических жанров в исполнении И. И. Козлова. Кроме известного «Романса» из поэмы «Лалла Рук» и стихотворения «Вечерний звон», которое является гениальным образцом вокального перевода не только на уровне передачи адекватной эстетической функции, но и вокальным переводом в современном понимании термина, то есть поется на одну и ту же мелодию, что и английский оригинал, Козлов создал еще четыре перевода из лирики Томаса Мура: «Молодой певец. Ирландская песня из Томаса Мура» (1823), «“Ирландская мелодия” из Т. Мура» (1824), «Ирландская мелодия» (1828) (особого авторского жанрового подзаголовка нет; по-видимому, этот перевод функционировал в творческом сознании русского автора так же, как и предыдущие трансляции из этого цикла).

Явление вокального перевода наблюдается и в трансляции малых жанров: байроновские «Еврейские мелодии», «Португальская песня» и «Стансы» (перевод «Стансов для музыки» – «*Stanzas for music*»), муровский «Вечерний звон», три перевода из цикла «Ирландские мелодии» и «На погребение английского генерала сира Джона Мура» Вульфа (ставшее русской народной песней), то есть более половины переведенных Козловым малых лирических жанров по определению имеют доминирующее значение музыкальной основы по отношению к тексту.

Точная номинация текста и указание на оригинального автора, несомненно, выражают переводческую интенцию на адекватное воспроизведение источника, но поскольку речь идет о специфическом способе трансляции – переводе *вокальном*, очевидно, что доминантной характеристикой в таком переводе является выразительность, создание особого «музыкального» настроения, адекватного стилистического эффекта, что в полной мере удалось переводчику, несмотря на все вышеперечисленные расхождения с оригиналом.

Итак, если в трансляциях отрывков из поэмы прием вокального перевода в основном сводится к созданию адекватного эстетического и стилистического эффекта на русском языке, то в переводах завершенной поэтики И. И. Козлов выступает буквально родоначальником вокального перевода в современном переводоведческом значении термина. Многие его трансляции не только демонстрируют удивительное совпадение эстетических установок иноязычного автора и русского переводчика, но и прекрасно ложатся на ту же мелодию, что и оригинальные тексты, а также содержат специфические заместительные приемы, свидетельствующие о тонком понимании переводчиком задач воссоздания синкретического единства вербального компонента музыкального произведения и его мелодической основы.

- 
1. Новикова М. А., Елович Л. А., Лукинова М. Ю., и др. Жанр и перевод // Перевод и интерпретация текста. М., 1988.
  2. Эткинц Е. Г. Метапереводы Пушкина (Андре Шенье в пушкинской поэзии) // *Res traductoria*: перевод и сравнительное изучение литератур. СПб., 2000.
  3. Алексеев М. П. Английская поэзия и русская литература // Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX века) : сборник. М., 1981.
  4. Гиривенко А. Н. Русский поэтический перевод в культурном контексте эпохи романтизма. М., 2000.
  5. Янушкевич А. С. Место послания и песни в жанровых поисках В. А. Жуковского 1808–1814 гг. // Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985.
  6. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды / Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1978. Т. 3.